



HAL
open science

DU TEXTE DESCRIPTIF AU POÈME EN PROSE

Sandrine Bédouret-Larraburu

► **To cite this version:**

Sandrine Bédouret-Larraburu. DU TEXTE DESCRIPTIF AU POÈME EN PROSE. Sandrine Bédouret-Larraburu; Isabelle Chol; Jérôme Hennebert. Paul-Jean Toulet, les prismes de l'écriture, PUPPA, 2021, 2-35311-131-9. hal-04113415

HAL Id: hal-04113415

<https://hal.science/hal-04113415>

Submitted on 6 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DU TEXTE DESCRIPTIF AU POÈME EN PROSE

Sandrine Bédouret-Larraburu

Dans une lettre du 20 janvier 1905¹ adressée à Curnonski, à propos de *Demi-veuve*, signé Perdiccas, l'éditeur Pierre Valdagne des éditions Paul Ollendorff écrit :

Votre livre qui est délicieux, d'une exquise observation, d'une ironie très fine, reste un livre de délicats et d'amateurs des choses de l'esprit. Il y manque pour en faire un roman, un peu plus de ressort dramatique et un peu plus d'émotion.

Ce n'est ni à vous ni à Toulet, j'espère, que j'aurai à dire combien les volumes comme *Demi-Veuve* m'enchantent, moi, et c'est parce que *Demi-Veuve* m'a enchanté que j'ai si longtemps discuté à son projet.

Ces quelques lignes de commentaire sur un roman écrit à deux nous paraissent donner quelques caractéristiques intéressantes de la poétique romanesque de Toulet : la délicatesse, le soin du bon mot et de la formule juste, un sens de l'observation aiguisé, mais un relâchement de la narration ; pas ou peu d'intrigue en faveur de pauses essentiellement descriptives qui révèlent l'intensité du regard du narrateur et de nombreuses scènes dialoguées qui favorisent les effets de réel d'une narration simultanée, de « parlures » des personnages et des traits d'esprit.

Toulet était un grand lecteur de romans : Stendhal, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Paul Féval sont évoqués dans sa correspondance ou son journal ; il est aussi un lecteur de poèmes en prose : Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans sont cités par Henri Martineau. Cette mise au second plan du narratif au profit d'une esthétique interroge les rapports

1 - Philippe Chauvelot, « Rendre à Toulet ce qui lui appartient », *Dossier Paul-Jean Toulet inédit, Histoires littéraires* n° 56, Paris, 2013, p. 12.

génériques : certains passages romanesques², essentiellement descriptifs n'ont-ils pas une unité qui les rapproche du poème en prose³, tel qu'il a été défini par Suzanne Bernard ?

Nous nous attacherons principalement au dernier roman de Toulet : *La Jeune Fille verte*, publié chez Émile-Paul dans sa dernière version, en 1920, roman considéré par certains critiques⁴ comme le meilleur de Toulet. Nous commenterons d'abord les titres qui orientent la lecture pour montrer comment ils se focalisent sur des instants précis ; ils visent à attirer l'attention sur des « unités organiques » qui n'apportent rien à l'intrigue et font figure de poèmes au sein du roman ; nous analyserons ensuite les articulations narratologiques : scènes et pauses dominant de manière à ce que des passages brefs et

2 - Pierre-Olivier Walzer crée une catégorie « Proses poétiques et poèmes en prose » pour certains titres classés dans les romans (ou nouvelles et contes) dans l'édition des *Œuvres complètes* par Bernard Delvaille : *Les trois Impostures, Béhanzigue, Lettres à soi-même, Comme une fantaisie*. Pierre-Olivier Walzer, *P.-J. Toulet*, Paris, éditions Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1954, p. 221.

3 - Nous proposons d'utiliser les critères simples définis par Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 14-15. Les termes sont en italique dans le texte.

« Le critère de *l'unité organique* : si complexe soit-il, et si libre en apparence, le poème doit fournir un tout, un univers fermé, sous peine de perdre sa qualité de poème ».

Le critère de *gratuité* : « un poème ne se propose aucune fin en dehors de lui-même, pas plus narrative que démonstrative ; s'il peut utiliser des éléments narratifs, descriptifs..., c'est à condition de les transcender et de les faire "travailler" dans un ensemble et à des fins uniquement poétiques ».

Le critère de *intemporalité* : « le poème ne progresse pas vers un but, ne déroule pas une succession d'actions ou d'idées, mais se propose au lecteur comme un bloc intemporel ».

Le critère de *brièveté* : « le poème en prose doit éviter les digressions morales ou autres, les développements explicatifs ».

Même si comme le rappelle Nathalie Vincent Munnia, « le poème devient précisément une forme ouverte, expérimentale, instable. Si les premiers poèmes en prose se construisent à la même époque, en entité générique, c'est donc en un genre intrinsèquement incertain, susceptible de diverses possibilités non seulement d'évolution, mais surtout d'identité. » Nathalie Vincent-Munnia, « Conclusion : le poème en prose comme genre ? » dans Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering, *Aux origines du poème en prose (1750-1850)*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 560.

4 - Cf la notice rédigée par Bernard Delvaille : Paul-Jean Toulet, *Œuvres complètes*, Bernard Delvaille (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2009, p. 1431.

intemporels se succèdent au sein même du roman. Enfin nous nous focaliserons de manière plus stylistique sur une pause descriptive afin d'élargir notre réflexion, description exemplaire qui nous semble contribuer au critère de gratuité.

Le choix des titres : focalisation sur des unités organiques

Dans une lettre à Mme Bulteau datant du 12 octobre 1904⁵, Toulet présente ainsi son roman :

J'ai travaillé aussi à une espèce de chronique de petite ville, qui est bien longue. Il y en a à peu près 250 pages de volume qui sont écrites, et il manque à peu près le cinquième. [...] Ça s'appelle : *la jeune fille verte*, et ça devait être plus court. Mais à mesure que je me suis promené dans cette petite ville / les gens que j'y rencontrais à travailler, à boire, à faire l'amour, interrompaient leur labeur pour me conter leur histoire, à l'instar des *Mille et une Nuits*. Après ça, il fallait l'abréger, et rien n'est plus long. D'ailleurs, ils m'ont amusé, et même je les ai crus en vie mais je m'aperçois bien aujourd'hui que ce ne sont que des bonshommes de neige, qui fondront au premier rayon de bon sens. Tout cela est censé n'être que la traduction d'un roman allemand (*Das grüne Mädchen*, c'est très joli) ; et je vous prie de ne point me démentir tant que me durera cette lubie.

Cette lubie a persisté puisque l'avant-propos pose un narrateur hétérodiégétique, Hermann Nonnsen, – nom dans lequel le lecteur français ne manquera pas de lire « non sens », « étranger qui poursuivait des insectes à travers les rocs blancs du gave »⁶. Cet avant-propos permet de poser une topologie réelle (Orthez, Gave, Basses-Pyrénées) alors que le roman s'inscrit dans une ville au nom imaginé mais éloquent : Ribamourt, nom où on lit « rives d'amour », cache la ville de Salies de Béarn, où a émergé une bourgeoisie, grâce au thermalisme, à la fin du XIX^e siècle.

Le titre du roman provoque des attentes et on peut supposer que la jeune fille verte est l'héroïne : ce serait donc Sabine de Charité, surnommée Guiche. Le lecteur attend un roman initiatique racontant les aventures de cette « jeune fille verte ». Le titre s'avère être un condensé de caractérisations du personnage. Le roman fonctionne en kaléidoscope présentant plusieurs facettes du titre polysémique.

5 - *Ibid.*, p. 1211-1212.

6 - Paul-Jean Toulet, « Avant-propos », *La Jeune Fille verte*, *ibid.*, p. 587. Les pages indiquées entre parenthèses dans la suite de l'article font référence à cette édition.

152

Sous ses doigts le peignoir s'ouvrit; il l'aperçut
~~toute nue~~ toute entière, avec sa poitrine bombée,
des genoux ronds, & la haute ligne de ses hanches.
~~Et aujourd'hui encore, Vitalis se sentait~~ ^{trouble} ~~par~~ Et il
sentait la désira.

~~Votre lit est si long -- Lyda -- et si doux.~~

Sans répondre, elle ~~se~~ ^{fit} précéder; et, faisant
d'une seule ondulation, glisser le peignoir sur son
vêtement jusqu'à terre, se coucha toute nue. Cependant
elle laissait nager sur Vitalis les regards d'une
méprisante joie, comme si elle ne lui eût offert que
de son plein gré le magnifique éclairage de ses
membres.

C'était un des jours les plus chauds de
cette fin d'été. Sous le firmament ^{d'or} ~~de vermeil~~ ruguaient
d'éclatantes vapeurs, que les souffles s'en haut, se
insensibles à ras du sol, modelaient selon de
mystérieux caprices. L'une d'elles, en passant sur le
sol, plongea dans la pénombre ses avant-bras ~~mités~~
embrassés déjà.

Nuée aux humides flanes, neige
suspendue, et par le hasard pétrie en forme de
cygne, éphémère ivresse des yeux: avant qu'une
autre nue ~~ne désine~~ ^{embrasse} et épouse les formes inconstantes
de ta beauté, ~~après, d'un même vol, et exposer~~ ^{et que tu brilles avec elle de figurer toutes deux,}
~~ensemble~~ ^{tour à tour} ~~se~~ détruire, l'image innombrable de
nos rêves — avant que sur ^{qu'au} le front des Pyrénées, un

153
154

instant ralentie, ~~et~~ parmi les sapins à la
noire chevelure, on ne te voit tendre dans ta fuite,
comme un chasseur ~~de faucon~~ ^{qui s'est envolé et se retourne}, l'arc sept fois teint;
et, enfin, que tu ne t'abymes dans l'Océan
la ~~profonde~~ ^{profonde} ~~voix~~, où l'ardeur du soleil viendra
te concevoir encore — toujours la même, toujours
une autre, ô Nue porteuse de rosée — te sont-ils
apparus au loin, dans la ténacité des bois, M^r
Beaudryme qui, de ses propres jambes, court le
sanglier au milieu des piqueux, et, non loin
de lui, Wolfgang au front suant? Ou bien par
delà la gare, dans le chemin d'argile qui
contourne les Réservoirs, n'as-tu pas, en passant,
gardé du soleil Jean de Crizolles, auprès de
qui, sous un voile épais, se hâte la facile épouse
d'Etchevalao?

LES « PRISMES » DE L'ÉCRITURE

Même si Toulet déclare avoir choisi ce titre parce qu'il sonnait bien en allemand, la polysémie de l'adjectif assure un jeu de syllepse caractéristique de son auteur. Certes, la couleur verte semble définir le teint de la jeune fille : « son col de guipure laissait voir un peu de chair couleur de pistache, et deviner, à travers le linge, tout un jeune ivoire, aux pénombres bistrées » (p. 623) ; et Sabine rappelle elle-même la manière dont on la qualifie : « Je m'en regardais dans la glace devenir blême : vert pomme pas mûre, dit M. de Cérizolles » (p. 649). Mais la couleur verte renvoie aussi à la nature ; et Sabine aime à se promener en forêt et s'adonner à un panthéisme plus proche des arbres :

Pourtant elle se sentait enveloppée d'une présence sourde, innombrable, puissante. Si près de la terre, elle était comme un enfant qui, blotti au giron d'une femme endormie, en écoute battre le cœur. Qui me dirait, songea-t-elle, tout ce qui respire, parmi les choses ; tant d'êtres que l'on ne connaît pas. Ces dieux nus dont elle riait l'autre jour, qui se cachent sous l'écorce des chênes et sentent la chèvre... (p. 629)

La couleur verte renvoie à l'absence de maturité : Sabine sort de l'adolescence ; elle est parfois traitée en adulte, parfois en fillette mais ses jupes trop courtes et son décolleté font fantasmer les hommes alentours et laisse M^e Beaudésyme hésitant et troublé :

- Mais vous êtes... encore une petite fille, n'est-ce pas ?
On dirait qu'il est prêt de bégayer.
- ... petite fille... ma... toute petite... (p. 629)

Le tintement de la cloche permet à Guiche de s'échapper et au narrateur d'éviter une scène glauque. L'adjectif *verte* connote également l'ardeur nouvelle de désirs sexuels⁷.

Enfin l'adjectif se dit de propos volontairement sévères, cinglants : Sabine exprime ce qu'elle pense puisque « de même qu'un jeune homme se blase à froid, se pervertit, satanise, elle croyait presque sincèrement s'être soi-même accouchée de son type, et sincèrement réaliser l'idéal de l'ingénue éclore en vice » (p. 631). Elle provoque Vitalis pour offusquer M^{me} Lescaa Pétrarque, méchante personne qui écrit des lettres anonymes :

7 - Merci à Jérôme Hennebert pour sa remarque.

Je ne sais ce qui me retient de vous embrasser devant elle, pour lui donner un canevas au moins, à la dame de bonne famille.

Le jeune homme recula un peu.

- Je vous fais peur, demanda Guiche et se mit à rire. (p. 603)⁸

Verte, l'héroïne l'est donc pour plusieurs raisons et le roman va donner à lire plusieurs rencontres, plusieurs déambulations, plusieurs tableaux sur une période narrative très courte.

Les titres de chapitres ne sont pas informatifs mais apportent un éclairage différent sur leur contenu. Très souvent ils se focalisent sur une partie et relativisent l'intérêt narratif de l'ensemble. Le roman *La Jeune Fille verte* est composé de huit chapitres. Le premier s'intitule « Un noyau de prune » ; il présente un des protagonistes clés du roman, Vitalis Paschal, gourmand, Don Juan, savourant des mirabelles tout en travaillant mollement à des papiers d'héritages. En quelques lignes le portrait est esquissé :

Dans la salle au sol alterné de marbre et d'ardoise, où Vitalis Paschal mangeait des prunes de Mirabelle, ces beaux fruits posés devant lui sur des feuilles de figuier, étaient pareils aux boules répandues d'un collier d'ambre ; et le parfum en pénétrait jusqu'à son cœur. De la pointe de ses doigts, il en choisit une, très grosse, qui semblait faite d'or et d'éclat ; et, se renversant en arrière, y mordit d'un air amoureux : « À quoi donc songeait son patron, M^e Beaudésyme, de pêcher le tocan par cette chaleur. » Et il contempla en baillant les jalousies qu'on eut dit que le jour rayait de flammes. (p. 588)

Croqué dans son indolence, Vitalis est ce noyau de prune qu'il a lancé au visage de la servante pour l'interpeller : il déambule dans la maison puis dans les rues de Ribamourt et le narrateur le suit. Toutefois le titre du chapitre met l'accent sur la sensation : le narrateur prend un vif plaisir à composer cette scène de dégustation de prune. Elle fonctionne comme un souvenir sensoriel qui enclenche le roman. La tentation du poème en prose, dès le titre, est perceptible. Le paragraphe a sa propre unité – clos par les jalousies ; il obéit aux principes d'intemporalité, de gratuité et de brièveté.

Certains titres apparaissent plus narratifs : « Les Mortiripuairens » (ch II), « L'Émeute » (ch V), « L'appartement conjugal » (ch VIII) alors que des titres comme « L'après-midi dans un parc » (ch IV), « Les dévotions de Basilida » (ch III) sont plus ambigus et des titres comme « De toutes robes » (ch VII), « Les nuées » (ch VI) et « L'invocation à Vénus » (ch IX)

8 - On peut également citer la manière dont elle répond vertement à sa mère, p. 616.

tirent du côté du poétique. Le terme *nuée* fait partie du lexique poétique et « Invocation à Vénus » est le titre d'un poème en prose de Rimbaud. De plus, ne pouvons-nous pas y lire un intertexte avec « Le fou et la Vénus » des *Petits poèmes en prose* ?

En élargissement, on pourra s'intéresser aux titres de chapitres de *Mon amie Nane* : « Les sirènes », « Comment on s'aime », « L'après-midi esthétique », « Les asphaltites » cohabitent avec des titres sommaires bien plus narratifs : « L'apéritif chez la marquise », « Les charités de Nane », « Nane pense mourir », etc. Le choix des titres de parties est révélateur de la moindre importance que Toulet accorde à l'intrigue en tant que telle. Il préfère proposer des ambiances : l'hypersensibilité de Toulet passe dans son regard affuté et le titre propose des effets de grossissement sur ce qui pourrait passer pour secondaire dans un récit.

Des scènes et des pauses

D'après Henri Martineau⁹, le premier manuscrit de *La jeune Fille verte* est prêt en 1901. Il fut intitulé successivement *La petite Province*, *Le Perce-neige*, *Vitalis Paschal amoureux*. Autant de remaniements qui montrent que le sujet du roman est complexe : Toulet le décrit comme une chronique de petite ville et les éléments historiques, politiques, sont centraux dans le chapitre « L'Émeute » (p. 634-636 notamment) et traités à la manière d'un Stendhal, que Toulet admirait beaucoup¹⁰. Cette qualification générique (« chronique ») est mise en évidence par le premier titre proposé « La petite province ». En revanche le titre « Vitalis Paschal amoureux » place Vitalis au centre du roman, de manière plus concordante avec l'incipit. On peut alors qualifier cette œuvre de roman sentimental dans la mesure où il raconte l'avènement du sentiment amoureux entre Vitalis et Sabine ; le roman se veut un marivaudage contextualisé dans la bourgeoisie salisienne de la fin du XIX^e siècle. Le narrateur alterne des chapitres centrés sur un personnage et d'autres plus larges montrant le fonctionnement de cette microsociété. Dans ces derniers chapitres, Toulet aime à travailler la truculence des dialogues, l'art de bien parler en société, non sans ironie d'ailleurs. Dans les chapitres centrés sur un personnage, Toulet excelle dans l'art du portrait ; il aime à saisir sur le vif des personnages : ces petites pauses constituent des unités séparables du récit, véritables petits poèmes en prose.

9 - Henri Martineau, *Vie de Paul-Jean Toulet*, Paris, Le Divan, 1957, p. 61.

10 - *Ibid.*, p. 25-26.

Ainsi, le deuxième chapitre nous amène sur la place de Ribamourt, où les Mortiripuairens prennent l'apéritif ; le narrateur ayant suivi Vitalis, le chapitre est essentiellement constitué de dialogues et de commentaires explicatifs sur le fonctionnement de Salies. Toulet y excelle dans l'art du portrait croqué en quelques phrases bien assénées :

Mais quelle vaillance, certes, il fallait, pour jouer si exécrationnellement une si exécrationnelle musique.

Un paysan, apparemment fait de parchemin et de nœuds, la portait appuyée sur son ventre, tandis qu'à lentes, longues enjambées, une espèce de géant roux, tenait sa droite en jouant du hautbois. Le chalumeau, qui nasillait dans sa bouche, avait l'air d'un sucre d'orge, et quand il s'arrêtait d'y sucer, on voyait, au fond de sa barbe, étinceler son sourire, comme une salamandre dans le feu.

- Tiens, le patron était revenu de la pêche, observa Vitalis, en apercevant ce buisson de flamme. (p. 598)

C'est le notaire Beaudésyme, qui est décrit une première fois ainsi par le regard de Vitalis. Le lecteur se trouve convié à la terrasse du Soleil d'Étain, « le café "bien fréquenté" de Ribamourt » (p. 595), à écouter la fanfare des Mortiripuairens et les ragots. Suivant le regard des personnages, il découvre, à la fin du chapitre, Mme de Charité (p. 601) :

68

Vitalis, à qui s'adressait ce discours, reconnut au même instant, sur la place, Mme de Charité, et sa fille qui descendaient de voiture. C'était un boguier très haut sur roues, et qui fit découvrir à Sabine descendante une jambe aussi pure que la courbe d'une harpe. Et le jeune homme, offensé peut-être que ses yeux ne fussent point les seuls où se dessinât le charme de ce contour, reporta sur Pétrarque des regards tels que celui-ci détourna aussitôt deux prunelles en vrille, dont la couleur différente s'ourlait ou se voilait de rouge.

Les commentaires vont bon train et les discours sur Sabine la précèdent, comme au théâtre ; Toulet retarde le moment où il va présenter Sabine de Charité dans un effet de neutralité : le narrateur choisit très souvent la focalisation interne pour « montrer » ses personnages.

Les chapitres suivants sont centrés sur d'autres personnages : le troisième est consacré aux dévotions de Basilida, la maîtresse de Vitalis, et nous conduit à l'église de Ribamourt, que Toulet évoque ainsi dans une lettre à Émile Herriot :

Dans cette sale ville de Salies où j'ai demeuré dans ma jeunesse, quand je regarde cette carte je vois renaître les sourires de petites femmes embrassées, le soir, dans le coin des murs et des balustrades ; et voilà l'église dont Basilida montait l'escalier dans *La Jeune Fille verte* pour pacifier son cœur à l'ombre des autels¹¹.

11 - Paul-Jean Toulet, « Lettre à Émile Herriot du 26 juin 1918 », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1330.

LES « PRISMES » DE L'ÉCRITURE

Le narrateur porte une tendresse certaine à Basilidia, qu'il semble en effet bien connaître. Ce chapitre s'ouvre sur une pause consacrée à ce personnage féminin :

Telle que dans sa bordure une image en relief, M^{me} Beaudésyme, toute droite sous les panonceaux, hésita un instant devant la rue aveuglante et terne comme une piste de craie sous le soleil. Et de sa belle main refermant la porte, elle prit le chemin de l'église. (p. 607)

La pause laisse la place à la scène de prière et le narrateur nous introduit dans les pensées intérieures de la *notaresse*. C'est Basilidia qui nous promène ensuite dans les querelles du clergé et dans la rue ; elle nous conduit vers la boutique de Victorine de Lahourque, personnage évoqué à l'estaminet par les hommes, et de nouveau une pause suivie d'une scène dialoguée occupe la fin du chapitre :

La boutique étroite et longue, où Mlle Victorine de Lahourque vendait, outre du tabac, de menus objets de ménage et de piété, des joujoux, diverses sucreries, des souvenirs de Ribamourt en étain, – était aussi un bureau de conversation ; elle-même une personne maigre, pieuse, aristocratique. (p. 611)

La construction de ce passage, comme de très nombreux dans le roman, en fait un moment complètement isolable, une peinture de la vie moderne, comme l'a écrit Baudelaire en préface au *Spleen de Paris*. Les deux femmes sont ainsi saisies dans une activité quotidienne, sans que l'épisode agisse sur l'intrigue romanesque. De même, le chapitre IV « L'après-midi dans un parc » semble détaché de l'espace-temps de la narration mais révèle comment le narrateur travaille par focalisation : Cérizolles, invité de marque au pique-nique de M^{me} de Charité, domine ce chapitre qui permet de faire entendre le bel esprit des invités.

Pierre-Olivier Walzer fait de ce roman un roman réaliste ; il rappelle les éléments de l'intrigue et place l'émeute et le testament au centre :

Voilà donc une intrigue vraisemblable, à l'impératif près du testament, qui ressortit un peu aux contes de fées ; elle pourrait être de Maupassant. Mais la fantaisie prime-sautière, la piquante ironie qui marquent toutes les pages de ce roman, le style surtout, sont du pur Toulet.¹²

12 - Pierre-Olivier Walzer, *Paul-Jean Toulet, l'œuvre l'écrivain*, Paris, éditions des Portes de France, 1949, p. 109.

Le « pur Toulet » se repère notamment par le souci de la chute ; au sens propre d'abord, puisqu'Etchupalao « aux instincts de paysan basque » accepte le défi de sauter par-dessus la table lancé par Cérizolles, et se répand dans un fracas de vaisselle. L'émeute, « nœud de l'intrigue » réaliste, contre le vieux Diodore Lescaa, surnommé l'Onagre, qui n'apparaît même pas dans le roman, est traitée en quelques lignes à la fin du chapitre éponyme. Le narrateur s'intéresse plus aux héroïnes de son roman qui se sont réfugiées à l'étage : « Ça n'est pas très drôle, les émeutes, » déclare Sabine de Charité (p. 639). Alors que l'émeute se joue dehors, le huis-clos entre Sabine, Basilidia et Vitalis favorise les révélations : malgré eux, leurs sentiments amoureux affleurent.

Enfin les scènes dialoguées permettent d'exhiber le patois local : « si poudi » (p. 601), « Jentous dab ientous » (p. 596), proverbe béarnais lu dans les *Notions générales de philologie* par Firmin, « Les Dioü Bibann ! et Les Dioü me daü ! se croisaient dans l'air » (p. 599), « Qu'a battut lou briquêt, et n'y hazé par rêt » (p. 613), « Qui ey aquioü, Dioü bibann ! » (p. 617) et le juron final : « Dioü mé daoü ! » (p. 674). Toulet aime à citer le béarnais et le basque. On peut juste y lire un effet de réel mais son rapport intime à ces langues s'exprime au fil des romans de manière différente. Les formules courtes et claquantes (proverbes, jurons) plaisent au narrateur. Toutefois il peut aussi seulement référer à ces langues pour en montrer la diglossie et l'appartenance à un terroir chéri : « Quoi, Firmin, lui dit Guiche en béarnais, est-ce que nous ne sommes plus amis comme au temps où vous me contiez des histoires ? » (p. 637) ; de la même manière, on lit dans *Mon amie Nane* (p. 505) :

Mais, comme je ne sais pas l'anglais, la conversation fut laborieuse. Après une infructueuse tentative de me faire entendre leur français, où Nane seule sans doute sait démêler ce qui lui est utile, l'un d'eux me parla quelque chose qui était, je pense, de l'allemand. Par politesse je répondis en basque : il eut l'air d'abord de comprendre, croyant peut-être que ce fût du cheepaway, mais l'erreur fut courte, et ils retombèrent dans un sextuple silence.

Les mentions des langues vernaculaires rappellent l'attachement de Toulet au Sud-Ouest et font partie de l'expression des sensations et sentiments.

Nous avons voulu montrer dans cette partie que la sensation est fondamentale : elle paraît dans les descriptions que le narrateur construit massivement en focalisation interne et dans les scènes dialoguées qui révèlent l'esprit et les sentiments des personnages. L'intrigue est secondaire, « certes vraisemblable » mais mise à distance : l'émotion est fondamentale. De ce fait, certains passages forment un tout, isolable, un « instant de vie » retravaillé par le prisme de la narration. Ils fonctionnent comme certains chapitres de *Béhanzigue*, considéré par Walzer comme poème en prose.

Un exemple : *Les nuées*

Nous proposons enfin de nous arrêter sur un passage exemplaire, le début du chapitre VI intitulé « Les nuées »¹³. Il s'agit ici de montrer que ce passage remplit bien les critères d'unité organique, d'intemporalité, de brièveté et de gratuité définissant le poème en prose. Après avoir indiqué quelques éléments de l'intrigue (Maître Beaudésyme chasse ; sa femme retrouve son amant), le narrateur semble contempler les nuages, « ces merveilleux nuages¹⁴ » qu'a chantés Baudelaire, nuages qui donnent le titre du chapitre. Le passage contient un dialogue qui cède la place à un discours adressé à la Nuée comme pour laisser les amants à leur intimité. L'amour invite au lyrisme mais le passage finit par se teinter de sarcasme.

Le tableau des amants commence à l'imparfait : « Basilida [...] caressait les cheveux de son amant », comme si le narrateur s'introduisait subrepticement dans la chambre. S'ensuit une scène dialoguée entre Basilida et Vitalis. L'extrait proposé commence alors par une conjonction de coordination adversative qui oppose l'interrogation de Vitalis, son discours, à son action. L'imparfait marque ici un commentaire du narrateur qui utilise ensuite le passé simple sur quatre lignes pour organiser les actions : « le peignoir s'ouvrit, il aperçut. Et il la désira. Elle le précéda et se coucha nue ». L'action est conventionnelle et intéresse peu le narrateur qui préfère se tourner vers l'extérieur : « C'était un des jours les plus chauds de cette fin d'été. » L'imparfait réapparaît pour décrire la scène et le regard se déplace vers « les nuages éclatants » qui constitueront le thème de cette fin d'extrait.

Dans la première partie du texte, Toulet utilise une syntaxe courte, simple et favorise les groupes nominaux (nom + adjectif) : « poitrine bombée, genoux ronds », où les adjectifs classifiants ne révèlent pas grand-chose de Basilida. Ensuite, à partir de la pause consacrée aux nuages, la syntaxe s'allonge et les adjectifs sont moins objectifs : « nuages éclatants », « les souffles ignorés », « des caprices mystérieux ». Les caractérisations des noms sont plus longues, mêlant groupes prépositionnels, propositions relatives et participes passés épithètes. Le paysage est ainsi plus digne d'intérêt. Les verbes

13 - Nous délimitons le passage suivant : « Cependant, dans sa maison, Basilida, de ses doigts aigus, [...] la facile épouse d'Etchepalao ? » (p. 641), cf. annexe.

14 - Voir à ce propos Sandrine Bédouret-Larraburu, « “Les nuages... Les nuages qui passent... Là-bas... Là-bas... Les merveilleux nuages !” », in Arnaud Bernadet, Olivier Kachler et Chloé Laplantine (dir.), *L'Utopie de l'art. Mélanges offerts à Gérard Dessons*, p. 159-173. DOI : 10.15122/isbn.978-2-406-08963-6.p.0159.

de mouvement sont construits par association avec la scène précédente : « voguaient », « modelés », « mouvante », dans un mouvement saisi du haut vers le bas, vers le « sol immobile ».

Sur treize lignes, le narrateur suspend la narration pour s'adresser aux nuages dans une prosopopée ; il en fait aussi une description poétique et saisissante.

Sans signe de ponctuation, sans verbe d'incise, l'énonciation de récit passe à une énonciation de discours. En témoignent les déictiques : le pronom personnel de deuxième personne du singulier « te » « tu », et le déterminant possessif « ta » réfèrent au destinataire « Nuée ». Le possessif « nos » détermine « rêves » et caractérise l'énonciateur et les lecteurs de manière plus large. C'est bien le narrateur qui interroge les nuages sur notre capacité à rêver. Il joue d'ailleurs de l'isolexisme par dérivation du terme : nuage – nuée – nue¹⁵. Le narrateur passe du terme le plus prosaïque au terme le plus poétique, et du plus long au plus court, pour rendre compte de sa dissipation.

Ce paragraphe est constitué d'une seule phrase portée par un vocatif : « Ô Nuée » en rythme ternaire : « Ô Nuée aux humides flancs » / « Ô Nuée du hasard » / « Ô Nue porteuse de rosée » ; ces invocations sont entrecoupées de propositions subordonnées de temps au subjonctif présent : « avant qu'une nuée nouvelle [...] et que par vous se ruine » // « avant qu'au front des Pyrénées on te voie / et que jusqu'au prochain soleil, tu n'aïlles ». À l'intérieur de ces subordonnées, s'enchaînent des propositions relatives « chasseur qui fuit et se retourne », « soleil qui t'y vienne concevoir ». La proposition principale apparaît à la forme interrogative : « te sont-ils apparus au loin, dans la ténèbre des bois, M^e Beaudésyme... », elle est reliée par une conjonction de coordination à une autre indépendante « ou bien [...] n'as-tu pas en passant... ? » Ces interrogations n'attendent pas de réponse et renvoient à une figure de l'inspiration et des Muses, comme si le nuage pouvait renseigner le narrateur sur les personnages. Cette syntaxe complexe renvoie aussi à la rhétorique latine et son jeu de balancement marqué par la polysyndète, en « et » sur les conjonctives et en « ou » sur les indépendantes, cherche à donner un rythme tortueux mais équilibré, propre aux mouvements du nuage.

Cette hypotypose se veut poétique et l'utilisation des adjectifs en est caractéristique. Les adjectifs classifiants sont ainsi antéposés : « humides flancs, mouvante vapeurs, éphémère ivresse, noires chevelures » et font figure d'épithètes homériques. Les adjectifs sont utilisés dans des figures de style caractéristiques : d'abord, l'oxymore (« identique et changeant ») est

15 - On peut de nouveau souligner la syllepse : *nue* nom pour désigner le nuage mais aussi adjectif pour caractériser Basilida.

repris dans le jeu des pronoms (« toujours la même, toujours une autre ») de manière à caractériser les métamorphoses des nuages. L'isotopie de la variation est très importante : « mouvante », « éphémère », « inconstante », « changeant » ; elle fonde son association avec l'imagination. Elle suscite ainsi un certain nombre de comparaisons « en forme de cygne », le cygne étant l'animal poétique par excellence ; « pareille au chasseur » permet de faire un clin d'œil à la narration. Mais le nuage tend « l'arc sept fois teint » c'est-à-dire l'arc-en-ciel, qui surgit dans la juxtaposition du soleil et de l'humidité. L'hypallage « la ténèbre des bois » au lieu « des bois ténébreux » donne un effet grandiloquent, comme si la scène avait une forte teneur épique.

Ainsi l'hypotypose du nuage joue des déictiques, d'une syntaxe complexe et d'un travail de caractérisation poétique pour donner dans le « style sublime ».

Cependant le lyrisme, trop évident, est tenu à distance. Le « Ô » utilisé en anaphore a une fonction incantatoire : « Ô Nuée », « Ô Nue » scandent le texte. L'antonomase donne une valeur abstraite et allégorique si bien que la Nue peut se régénérer de nuées particulières : « avant qu'une nuée nouvelle épouse les figures inconstantes de ta beauté » ; la beauté étant celle de la Nuée. Celle-ci est donc convoquée dans sa dimension intemporelle alors que les nuées sont envisagées dans « leur conception » (l. 38) et dans leur disparition ce que note « abîmer dans la mer » (l.38). À l'inconstance humaine, Toulet préfère la versatilité des nuages caractéristiques d'une région de mer et de montagne.

La différence de traitement des divers discours (narratif / descriptif) laisse penser qu'une forme de sarcasme sourd de la description. Le lexique extrêmement connoté « firmament, pénombre, arc sept fois teint, porteuse de rosée » rappelle le registre épique et accuse d'autant plus le prosaïsme des scènes racontées : pas de lyrisme amoureux ; les deux amants ont un échange des plus triviaux. La seule hypallage intéressante est « la haute lyre de ses hanches¹⁶ » ; métaphore *in praesentia* métopoétique, elle associe le corps de la femme à un instrument de musique et remotive la dérivation lyre/lyrisme.

Dans la dernière partie de l'extrait, le poétique disparaît au profit du prosaïsme : par un effet de bouclage, on revient à Beaudésyme, qui n'a rien du nuage qui tend l'arc sept fois teint, qui n'a rien des images mythologiques puisqu'il « court à toutes jambes », et à Etchepalao « au front suant ». Cette transition permet d'évoquer les toponymes, « les Pyrénées », « les Réservoirs », et de faire succéder une scène d'adultère à une autre : le couple Cérizolles / femme d'Etchepalao se met en

16 - Sabine est, elle, comparée à une harpe (p. 601), cf. *infra*.

place. L'antéposition de l'adjectif « facile » à la dernière ligne contamine l'antéposition des adjectifs précédents. La pause poétique se dissipe au profit d'une narration tout aussi illusoire.

Ainsi le versant poétique apparaît parodique d'une certaine littérature sentimentale. Les personnages sont ainsi mis en perspective, posés dans leur médiocrité alors que Toulet se plaît à détourner les codes du sublime.

En conclusion, l'écriture poétique vient par moments irriguer le roman. Toulet s'intéresse peu à l'intrigue en soi : le travail du style, l'acuité d'un regard, la justesse de la restitution d'une émotion enrichissent davantage la composition de son roman. Dans le dernier extrait proposé, comme dans l'ensemble du roman, description et narration sont utilisées dans un rapport inversé. La narration est traitée de manière elliptique, dans une syntaxe simple et dense. La description permet en revanche des circonvolutions, qui rappellent que tout n'est que langage. Elle permet d'écrire de petits tableaux, des portraits en récit ou en discours.

De Baudelaire, on a pu écrire qu'il

joue alors de tous les registres pour poser une poétique du moderne, qui hériterait du grotesque, plus que du sublime. Elle relève de l'esthétique du fragment et du mélange des genres et des registres. Pour cela, le poème en prose se construit à partir d'une harmonie « heurtée », d'un lyrisme discordant¹⁷.

Cette esthétique se retrouve dans le roman de Toulet, observateur attentif de la médiocrité, du bon mot, du pittoresque.

Francis de Miomandre commentait le style de son ami Toulet :

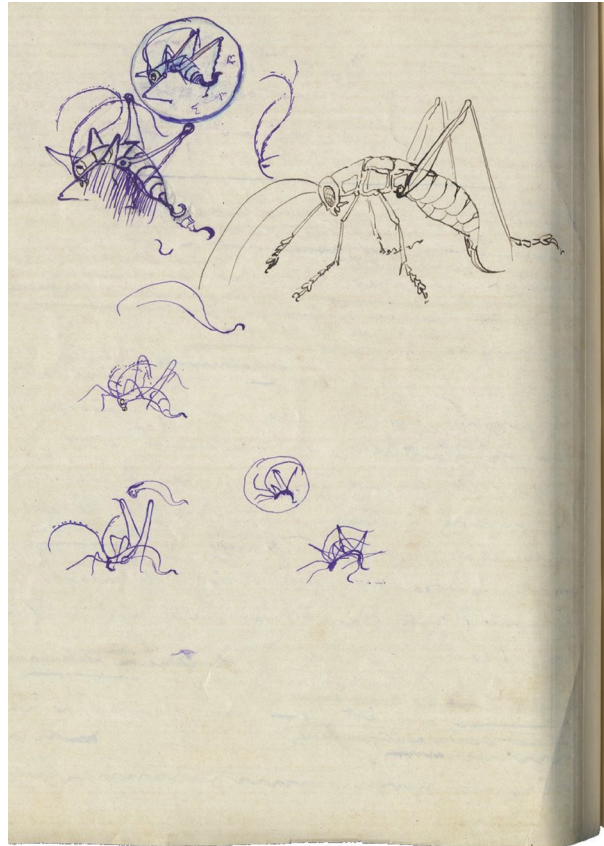
Il paraît âpre, il raconte des histoires amères : mais le style frissonne et ondule comme une anémone marine, touchée à chaque seconde par mille contacts invisibles, par simplement le déferlement sous-jacent de l'onde qui passe. Toutes ces retorsions, ces jeux d'incidentes, ces inversions qui vont jusqu'au bord extrême du solécisme, et n'y glissent point, ces retours d'équerre, ces rappels de thèmes, ces enchevêtrements de périodes, toutes ces virtuosités, ces raffinements aigus, tout cela frémit comme mille antennes rétractiles pour défendre, ah ! bien en vain, une âme infiniment tendre, et fière, et douloureuse¹⁸.

17 - Violaine Boneu et Sandrine Bédouret-Larraburu, *Baudelaire Le Spleen de Paris*, Neuilly, Atlande, 2014, p. 271.

18 - Francis de Miomandre, *La Vie des peuples*, 25 janvier 1921, cité par Henri Martineau, *op. cit.*, p. 99.

LES « PRISMES » DE L'ÉCRITURE

Il nous semble que l'art de la prose poétique voire du poème en prose dans ce roman tient dans « ce déferlement sous-jacent de l'onde qui passe », de l'onde de vie, de subjectivité, de sensation qui nous parvient, intacte.



Bibliographie

BÉDOURET-LARRABURU Sandrine, « “Les nuages.. Les nuages qui passent... Là-bas... Là-bas... Les merveilleux nuages !” », dans Arnaud BERNADET, Olivier KACHLER et Chloé LAPLANTINE (dir.), *L’Utopie de l’art. Mélanges offerts à Gérard Dessons*, Paris, Garnier, 2020, p. 159-173. DOI : 10.15122/isbn.978-2-406-08963-6.p.0159

BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

BONEU Violaine et BÉDOURET-LARRABURU Sandrine, *Baudelaire Le Spleen de Paris*, Neuilly, Atlande, 2014.

CHAUVELOT Philippe, « Rendre à Toulet ce qui lui appartient », *Dossier Paul-Jean Toulet inédit, Histoires littéraires* n° 56, Paris, 2013, p. 4-27.

MARTINEAU Henri, *Vie de Paul-Jean Toulet*, Paris, Le Divan, 1957.

VINCENT-MUNNIA Nathalie, BERNARD-GRIFFITHS Simone et PICKERING Robert, *Aux origines du poème en prose (1750-1850)*, Paris, Honoré Champion, 2003.

TOULET Paul-Jean, *Œuvres complètes*, Bernard Delvaile (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2009.

WALZER Pierre-Olivier, *Paul-Jean Toulet, l’œuvre l’écrivain*, Paris, éditions des Portes de France, 1949.

—, *P.-J. Toulet*, Paris, éditions Pierre Seghers, coll. « Poètes d’aujourd’hui », 1954.

Annexe

Cependant, dans sa maison, Basilida, de ses doigts aigus, caressait les cheveux de son amant agenouillé.

- Non tu ne m'aimes point, dit-elle ; et au même instant s'écria. Car Vitalis venait, en réponse, de la meurtrir sous son peignoir.
- Ah ! fit l'amoureuse, qui entr'ouvrit sa bouche si rouge, comme pour aspirer l'âme d'une puissante fleur.
- C'est que tu es trop jeune, reprit-elle. Tu ne penses qu'à toi, toujours, même quand tes rêves t'emportent loin de toi. Tu ne sais pas souffrir dans un autre cœur que le tien. Et une douleur partagée ; c'est cela qui est l'amour même, ô mon amour.
- Le plaisir n'est-ce donc rien, demanda-t-il ?
- Et jusque dans le plaisir, Vitalis, tu n'inventes que ton plaisir.

Mais c'est son corps qu'il interrogeait. Sous ses doigts le peignoir s'ouvrit ; il l'aperçut tout entière, avec sa poitrine bombée, des genoux ronds, la haute lyre de ses hanches. Et il la désira.

- ... Lida...

Sans répondre, elle le précéda ; et d'une ondulation, faisant glisser son peignoir jusqu'à terre, se coucha toute nue.

Cependant elle laissait nager sur Vitalis les regards d'une méprisante joie, comme si elle ne lui eût offert qu'à son gré ses membres, et leur servage orgueilleux.

C'était un des jours les plus chauds de cette fin d'été. Sous le firmament d'or, voguaient des nuages éclatants et denses que les souffles d'en haut, ignorés d'un sol immobile, modelaient selon des caprices mystérieux. L'un d'eux, en passant sur le soleil, plongea dans la pénombre ces amants embrassés déjà.

Ô Nuée aux humides flancs, mouvante vapeur, Ô Nuée du hasard pétrie en forme de cygne, éphémère ivresse des yeux : avant qu'une nuée nouvelle épouse les figures inconstantes de ta beauté ; et que par vous se ruine ou renaisse l'image innombrable de nos rêves, avant qu'au front des Pyrénées, un instant retenue par les sapins aux noires chevelure, on te voie, pareille au chasseur qui fuit et se retourne, tendre l'arc sept fois teint, et que jusqu'au prochain soleil qui t'y vienne concevoir encore, tu n'aïlles abîmer dans la mer ton être identique et changeant, toujours la même, toujours une autre, ô Nue porteuse de rosée – te sont-ils apparus au loin, dans la ténèbre des bois, M^e Beaudésyme qui court le sanglier à toutes jambes, au milieu des piqueux, et, non loin d'eux, Wolfgang au front suant ? ou bien, par delà la gare, dans le chemin d'argile qui contourne les Réservoirs, n'as-tu pas en passant gardé du soleil Jean de Cérizolles, auprès de qui, sous un voile épais, se hâte la facile épouse d'Etchepalao ?

Paul-Jean Toulet, *La Jeune Fille verte* [1901], *Œuvres Complètes*, Bouquins Robert Laffont, 1986, p. 640-641.

